

---

## L'habit ne fait pas le moine: 'La Maison des Morts' dans 'Alcools'

**Antoine Fongaro**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/32691>

DOI : 10.4000/studifrancesi.32691

ISSN : 2421-5856

### Éditeur

Rosenberg & Sellier

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2005

Pagination : 552-563

ISSN : 0039-2944

### Référence électronique

Antoine Fongaro, « L'habit ne fait pas le moine: 'La Maison des Morts' dans 'Alcools' », *Studi Francesi* [En ligne], 147 (XLX | III) | 2005, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 19 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/32691> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.32691>

---



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

## *L'habit ne fait pas le moine: 'La Maison des Morts' dans 'Alcools'*

L'étude du poème *La Maison des Morts* doit commencer par le rappel des étapes de la publication de ce texte. D'abord, sous le titre *L'Obituaire*, et sous la forme d'un conte en prose<sup>1</sup>, il paraît dans le journal *Le Soleil*, le 31 août 1907. Deux ans plus tard, le même texte avec le même titre est publié dans la revue *Vers et Prose* de juillet-septembre 1909, sous la forme d'un poème constitué de segments très inégaux<sup>2</sup>. Il est repris sous cette dernière forme dans l'*Anthologie des Poètes nouveaux*, publiée par Gustave Lanson, au début de 1913, mais le titre devient *La Maison des Morts*. Enfin, dans le recueil *Alcools*, qui paraît à la fin d'avril 1913, le texte est déponctué comme l'ensemble du recueil, et le terme «obituaire» est remplacé par «la maison des morts» à la ligne 2; puis, à la ligne 45, «Loin des arcades de leur maison» remplace «loin de l'obituaire», et à la ligne 194 «Sous les Arcades» remplace «dans l'obituaire». Il faut ajouter qu'au cours des trois versions en segments, il y a eu des variations dans la découpe des segments et leur disposition<sup>3</sup>.

Lors du passage de la forme en prose à la forme en pseudo-vers libres, les Treize (groupe d'amis dont faisait partie Apollinaire lui-même) firent paraître, dans *L'Intransigeant* du 1<sup>er</sup> septembre 1910, l'écho suivant:

Il est bon parfois, mon cher poète, de faire des vers libres.

Mais ce qui n'est pas bon, c'est de prendre une nouvelle qu'on a publiée dans un journal du matin, de la recopier en écrivant à la ligne au bout de quelques syllabes et d'envoyer ça à une revue comme poème inédit, en vers libres.

N'est-ce pas, mon cher confrère?

Et nous sommes gentils, nous ne vous nommons pas.

L'auteur (probablement F. Divoire) de ce bref entrefilet se limitait à signaler le caractère, disons «cavalier», de l'opération pratiquée par Apollinaire. Celui-ci réagit aussitôt dans une longue «lettre aux Treize», datée du 5 septembre 1910, dont seuls intéressent ici les passages relatifs à la transformation du texte en prose<sup>4</sup>:

Ces vers-là, [*sic*] ont pour principal défaut d'avoir paru dans un journal du matin et sous la forme de nouvelle. Il vous suffisait de les lire pour voir qu'en prose ils avaient une étrangeté peu prosaïque et que la matière en était éminemment poétique. Voici la vérité; composé à une époque où je cultivais le vers libre ce poème me parut, plus tard, à un moment de crise où je voulus renoncer à une forme lyrique dont je doutais, constituer au moins un morceau de prose poétique plein d'intérêt. Je le donnai au *Soleil* et cela parut si singulier aux directeurs de ce journal qu'ils ne l'insérèrent point comme nouvelle mais comme variété. Des amis m'engagèrent ensuite à le rétablir sous la forme dans laquelle il avait été composé. Au demeurant les

(1) Ce texte en prose figure dans l'ouvrage de M. DÉCAUDIN, *Le Dossier d'«Alcools»*, Genève-Paris Droz-Minard, 1960, aux pp. 117-120.

(2) En général, on parle de «vers» à propos du texte de 1909 (et du poème dans *Alcools*), mais cette appellation est impropre par rapport au vers traditionnel, et elle ne convient même pas si l'on se réfère au vers libre (dans ce cas *La Maison des Morts* serait un exemple unique). Surtout, il est impossible de parler de strophes pour désigner les

groupements des lignes dans ce texte, la strophe impliquant le retour dans le poème de la même combinaison de vers métriquement semblables.

(3) Les références seront faites au texte du poème dans *Alcools*; les cas de variantes seront indiqués.

(4) Cette lettre figure dans les *Œuvres complètes* d'Apollinaire, éd. Balland-Lecat, 1965-66, au vol. IV, pp. 739-41; le passage cité est à la p. 740.

résolutions de chaque partie (sauf l'exposition et la conclusion) montrent assez par les rimes qu'il s'agit de poésie et non de prose, même si la matière de ce poème apocalyptique ne le disait pas assez.

et Apollinaire conclut:

... je fais de mes propres productions littéraires ce qui me plaît. Je puis les mettre en vers ou en prose, pensé-je, sans qu'on ait à me le reprocher.

Cette conclusion révèle une naïveté surprenante (ou une astuce consommée?) fondée sur un paralogisme étrange. Il va de soi qu'un auteur est libre de faire ce qui lui plaît de ses productions. Ce n'est pas cela qui est en question, mais le résultat des décisions de l'auteur. Ce n'est pas parce qu'un auteur a fait ce qu'il a voulu, que son œuvre est valable: à cette aune nous n'aurions que des chefs-d'œuvre. Le lecteur peut aimer ou ne pas aimer le résultat de la volonté de l'auteur. Les «Treize» ne «reprochent» pas, à proprement parler, à Apollinaire ce qu'il a fait de son récit en prose; ils constatent que le passage de la prose à un découpage du texte a donné un résultat qu'il n'est pas possible de présenter comme un poème en vers libres. Tel est le problème qu'Apollinaire aurait dû aborder. Mais il prend la tangente dans deux directions qui lui permettent d'éluder la question.

Apollinaire prétend justifier le passage de la prose à ce qu'il appelle «vers libre» par le fait que «la matière» de son récit «était éminemment poétique», et il parle de «matière apocalyptique»; un peu plus loin que le passage qui vient d'être cité, il déclare que «l'inspiration» qui lui a dicté son texte est «dantesque».

On peut passer vite sur les deux adjectifs employés par le poète: cela sent la galéjade à plein nez. Après quelques lignes qui semblent vouloir instituer un spectacle de roman noir à la Radcliffe (les morts endimanchés qui grimacent pour l'éternité dans les vitrines de la maison des morts font claquer les dents du narrateur), le récit s'oriente vers la description débonnaire d'une partie de campagne bucolique et bourgeoise, et même assez précisément rhénane dans certains détails comme «un nouveau tonneau de bière allait être mis en perce» («de bière» est supprimé à la ligne 73 dans la version finale; il y aura à y revenir), ou comme «une boucherie canine» (à la ligne 188); ce qui rapproche ce texte d'autres textes comme *Rhénane d'Automne* (que l'on retrouvera plus bas) ou *Les Femmes*. Le poète en remet quand il évoque l'apocalypse à propos de la résurrection des cadavres de l'obituaire:

Le ciel se peupla d'une apocalypse  
Vivace  
Et la terre plate à l'infini  
Comme avant Galilée  
Se couvrit de mille mythologies immobiles

Bien entendu, les «mille mythologies immobiles» restent en plan. Pour le segment qui suit le passage qui vient d'être cité: «Un ange en diamant brisa toutes les vitrines», Lionel Follet, qui a étudié les rapports entre la version en prose et la version segmentée<sup>5</sup>, se laisse entraîner à un commentaire «apocalyptique»:

[...] c'est bien la *révélation* d'un ordre nouveau du monde que fait advenir, pour quelques moments, cet «ange en diamant» qui brise les vitrines pour rappeler les morts à la vie.

(5) L. FOLLET, *Apollinaire entre vers et prose*, dans le vol. collectif *La Réécriture du texte littéraire*, Annales littéraires de l'Université de Besançon (Les

Belles Lettres), 1987, pp. 147-172 (le passage cité est à la p. 153).

Mais ici, l'«ange en diamant» n'a rien à voir ni avec les anges ni avec les pierres précieuses qui abondent dans l'*Apocalypse*. Il s'agit d'une de ces plaisanteries, genre Almanach Vermot, qu'affectionne Apollinaire, tout le monde sachant que c'est avec le diamant que l'on coupe le verre. Ce n'est pas la seule plaisanterie douteuse du texte de 1907, qui disait: «... une cloche annonçait qu'un nouveau tonneau de bière allait être mis en perce»; le poète a éliminé «bière» à la ligne 73 du texte segmenté.

Ainsi, lorsqu'il évoque «l'inspiration dantesque» à propos d'un conte qui n'est qu'une bagatelle à côté du formidable poème de Dante, Apollinaire se moque des Treize, et de lui-même, puisqu'il est l'un des Treize, comme il le rappelle tout au long de sa lettre. L'intention ironique apparaît en clair lorsque, vers la fin de la lettre, il dit à son «cher Divoire»: «... s'il vous plaisait de lire la pièce que vous avez censurée vous verriez que l'inspiration qui me l'a dictée est dantesque comme celle qui vous anima lorsque vous composâtes votre beau poème»; et l'ironie porte, d'ailleurs, sur le texte d'Apollinaire lui-même, puisque le poète le met sur le même plan que le «beau poème» de Divoire (je ne perdrai pas mon temps à aller le lire) sous la bannière de «l'inspiration dantesque».

D'un point de vue théorique, la matière d'un texte, son inspiration, ne sauraient justifier le passage de la prose au vers, ce passage étant par essence une question de forme. Il semble donc inutile de vouloir expliquer cette opération à partir de l'étude du contenu du texte. C'est pourtant ce qu'a essayé de faire Follet dans son article où, sur un total de 25 pages<sup>6</sup>, 15 (de la p. 157 à la fin) sont consacrées à une étude des thèmes contenus dans *La Maison des Morts*, avec des rapprochements intéressants avec d'autres textes du poète<sup>7</sup>. Mais Follet reconnaît que ce travail est vain. Et cela dès le début (p. 157), où, après avoir cité les phrases d'Apollinaire, il écrit:

... la réponse reste insuffisante, car Apollinaire a écrit bien d'autres textes, tantôt poèmes et tantôt contes, qui relèvent de la même inspiration, entraînant pareillement le Je, narrateur ou poète, dans l'un de ces lieux étranges, aux confins de la vie réelle et de l'au-delà ...

Même chose à la conclusion (p. 166):

Je redirai seulement qu'un même univers mythique informe les contes et les poèmes d'Apollinaire, mais qu'ils l'actualisent différemment.

Parbleu! cela va de soi, et c'est précisément cette différence dans l'actualisation qu'il faudrait expliquer dans le cas du passage de *L'Obituaire* à *La Maison des Morts*.

Et ce n'est pas l'autre allégation d'Apollinaire qui peut aider à résoudre le problème, car il se contente de renverser la donnée, en affirmant qu'il avait d'abord écrit son texte en vers libres, puis l'avait mis en prose, et enfin rétabli dans sa forme première, sur le conseil d'amis. Laissons de côté ce dernier détail: Apollinaire serait un piètre poète, s'il se laissait guider par les avis de ses amis. Il reste qu'effectivement des traces de versification apparaissent dans le conte en prose.

Il y a d'abord ce qu'Apollinaire désigne par «les résolutions de chaque partie (sauf l'exposition et la conclusion)». Il fait erreur quand il dit «chaque partie»; le texte en prose comprend dix sections séparées par trois astérisques en pyramide et seules les sections 2, 5 et 7 se terminent par des groupes d'octosyllabes rimés, séparés par un tiret:

(6) *Loc. cit.*, pp. 147-172 (avec les notes).

(7) Je signale l'intérêt des p. 164-166 que Follet consacre aux chiffres (49+49+2); mais il n'explique

pas pourquoi il y a 49 morts et 49 vivants: c'est que 49 est 7 fois 7 (chiffre sacré).

Et tous bras dessus, bras dessous, – fredonnant des airs militaires, – oui tous vos péchés sont absous, – nous quittâmes le cimetière.

– «Nos enfants, dit la fiancée, – seront plus beaux, plus beaux encor – hélas! la bague était brisée – que s'ils étaient d'argent ou d'or, – d'émeraude ou de diamant, – seront plus clairs, plus clairs encore, – que les astres du firmament, – que la lumière de l'aurore, – que vos regards, mon fiancé, – auront meilleure odeur encore – hélas! la bague était brisée – que le lilas qui vient d'éclore, – que le thym, la rose ou qu'un brin – de lavande ou de romarin».

– «Nous serions si heureux ensemble! – Sur nous l'eau se refermera – mais vous pleurez et vos mains tremblent, – aucun de nous ne reviendra».

Apollinaire conserve ces octosyllabes rimés, en les plaçant l'un au-dessous de l'autre, aux lignes 46-49, 106-120 (avec la division en 2 lignes du premier vers), et 159-162 du poème *La Maison des Morts*.

De nouveau, on peut s'étonner de la façon dont Apollinaire raisonne: prétendre qu'un poème était en vers libres dans son intégralité (ce qui est impliqué par la formule «composé à une époque où je cultivais le vers libre ce poème ...») et en donner comme preuve que «les résolutions de chaque partie (sauf l'exposition et la conclusion) montrent assez par les rimes qu'il s'agit de poésie et non de prose», cela constitue un autre paralogisme, les trois clausules rimées constituant, on l'a vu, des vers réguliers et non des vers libres. Apollinaire ignore-t-il la logique? Ou bien se moque-t-il des Treize? Mais dans le second cas, il ne se rend pas compte qu'il se moque de tous ceux qui liront sa lettre: d'abord, les lecteurs de *L'Intransigeant*, où celle-ci sera publiée; ensuite, tous ceux qui, plus tard, s'occuperont de ses œuvres. Quoi qu'il en soit, il convient d'examiner ses allégations. Mais on ne peut risquer que des hypothèses, puisqu'on n'a pas de manuscrit antérieur à la publication du conte en prose *L'Obituaire*, le 31 août 1907.

Ce qui frappe, d'abord, c'est l'analogie entre ce conte en prose et le poème *Rhénane d'Automne*, dans *Alcools*. Or *Rhénane d'Automne* a paru dans la revue *Le Voile de Pourpre* de mai 1909 sous le titre *Le Jour des Morts* (avec la majuscule), avec l'indication «Honnef, novembre 1901». La date, déjà, est significative, car *L'Obituaire* remonte certainement à la période rhénane. En outre, la matière de *Rhénane d'Automne* ressemble à celle de *L'Obituaire*: il y est question des morts et des visites au cimetière (on y trouve les vers: «Des enfants morts parlent parfois avec leur mère, // Et des mortes parfois voudraient bien revenir») dans un décor bucolique et un pittoresque germanique. Mais, surtout, la forme du poème, et plus spécialement dans le manuscrit<sup>8</sup> retrouvé du *Jour des morts* (avec la minuscule), est bien celle d'un poème en vers libres, plus ou moins réguliers, et rimés plus ou moins librement. Un détail, enfin, qui peut sembler anodin, vient renforcer l'analogie entre *Le Jour des morts* (avec minuscule) et *L'Obituaire*: dans *Le Jour des morts*, Apollinaire a injecté cinq vers réguliers (octosyllabes) rimés, provenant d'un poème de jeunesse *La Clef*:

– Oh! je ne veux pas que tu sortes  
L'automne est plein de mains coupées  
– Non, non ce sont des feuilles mortes  
– Ce sont les mains des chères mortes  
Ce sont tes mains, tes mains coupées.

(8) Le manuscrit *Le Jour des morts* (avec la minuscule) est reproduit dans *Le Dossier d'«Alcools»*, op. cit., aux p. 188-189. On y voit que les vers 12 et 13 («L'air chaud rend tout tremblant l'horizon du cimetière // Où des couronnes fraîches fleurissent

aujourd'hui chaque pierre») qui riment, mais dont la longueur excède douze syllabes, annoncent les «vers» de *Zone*. Apollinaire les a supprimés. Dans le manuscrit, la fin du texte est à l'état de gestation, et le poète a supprimé les quatre derniers vers.

Dans la première publication en 1909 et dans *Alcools*, Apollinaire réduit le cinquième octosyllabe à un hexasyllabe: «Ce sont tes mains coupées». En tout cas, ces cinq octosyllabes rimés formant un bloc ne sont pas sans évoquer les trois séquences d'octosyllabes rimés dans *L'Obituaire*. Devant ces ressemblances, on pourrait se demander si Apollinaire a confondu la genèse de *La Maison des Morts* avec celle de *Rhénane d'Automne*<sup>9</sup>.

D'autre part, Apollinaire déclare que son «poème» *La Maison des Morts* a été «composé à une époque où [il] cultivai[t] le vers libre». Or, au cours des années 1901 et 1902, il a effectivement écrit plus d'un texte en lignes plus ou moins inégales, plus ou moins rimées (c'est peut-être cela qu'il appelle «vers libres»), dont le contenu est anecdotique (ce qui pourrait être un conte en prose). Deux, au moins (non retenus pour les recueils publiés par Apollinaire) représentent ce type de composition. Le plus ancien semble celui qui commence par «Un son de cor» (Pléiade, p. 555-556); il est facile d'y reconstruire les vers traditionnels: ainsi le premier «vers», «Un son de cor», constitue avec la ligne qui le suit, «A fait gémir», un octosyllabe homogène à l'octosyllabe qui vient après: «Ceux qui veillent en leurs chaumières»; les octosyllabes sont nombreux: «Le gonfanon du chevalier / Est de sinople qui espère»; vers la fin, on a une suite de neuf hexasyllabes (non rimés); et le dernier «vers» est un octosyllabe: «Viens. La grand-route au loin poudroie». L'autre, à peu près aussi ancien, commence par «Il me revient quelquefois» (il figure dans *Le Guetteur mélancolique*, Pléiade, p. 526-527); tantôt les vers traditionnels sont conservés (dodécasyllabes: «J'aurais voulu venir dans une ville et vivre», «Je voudrais l'inconnu de ce pays du soir», «Les cœurs d'or ou d'argent qui rutilent là-bas»; ou octosyllabes: «Comme mon cœur m'embarassait / Sous terre je l'ai enterré»); tantôt ils sont disloqués («Il ne faut pas / Sonder les devenir [4+6] / Même si nous pouvons / Savoir les avenir [6+6]»). Dans l'un comme dans l'autre de ces poèmes, il s'agit de narrations qui auraient pu être en prose, bien qu'ils soient trois fois moins longs que *L'Obituaire*.

C'est encore la différence de longueur qui interdit d'assimiler *L'Obituaire* au *Jour des morts* (avec la minuscule), qui lui est voisin, on l'a vu, pour le décor germanique, l'évocation des trépassés et le cimetière, mais qui est trois fois plus court. Comme on ne peut lui comparer, parce qu'ils sont encore plus brefs, des poèmes narratifs en segments très inégaux (très rarement rimés), tels que *Dans le jardin d'Anna* et *Ispahan*<sup>10</sup>, même si le premier évoque le décor germanique et si l'on trouve dans le second des fragmentations comme: «Cette / Place carrée Meïdan / Schah trop / Grande pour le trop petit nombre / De petits ânes trotinant», qui caractérisent, on le verra plus loin, la technique de *La Maison des Morts*.

L'essentiel serait de connaître ce qu'Apollinaire entendait par «vers libres»: il ne l'a jamais indiqué clairement. Ce qui est indiscutable (et qui importe le plus ici), est que la prose de *L'Obituaire* est souvent «métrique». Parfois les combinaisons de «mesures» identiques à des vers en poésie sont cachées, comme dans la deuxième phrase du texte:

A l'intérieur de ses vitrines (8) pareilles à celles des boutiques de modes (12), au lieu de sourire debout (8), les mannequins grimâçaient pour l'éternité (12).

et, dans *La Maison des Morts*, Apollinaire s'est contenté de disposer ces quatre segments l'un sous l'autre avec la majuscule initiale à chaque ligne.

(9) Encore un détail qui marque la corrélation entre les deux textes: le titre *La Maison des Morts* (pour *L'Obituaire*) n'a pu être utilisé qu'après que le poète ait changé le titre *Le Jour des Morts* (avec la

majuscule) en *Rhénane d'Automne*.

(10) Publiés dans *Vers et prose*, oct.-déc. 1913, et repris dans le recueil posthume *Il y a*, Pléiade, pp. 347-350.

Mais alors on peut se demander pourquoi Apollinaire n'a pas fait de même (aux lignes 144-150) dans le texte en «vers libres» pour une séquence perceptible dans le texte en prose:

«Trop tard, répondait la vivante. (8) Repoussez, repoussez cet amour défendu. (12) Je suis mariée. Voyez l'anneau qui brille. (10) Mes mains tremblent, je pleure et je voudrais mourir» (12).

Il s'est contenté de découper mécaniquement ces 4 vers (non rimés) en 7 segments déterminés par la grammaire et les signes orthographiques:

Trop tard  
Répondait la vivante  
Repoussez repoussez cet amour défendu  
Je suis mariée  
Voyez l'anneau qui brille  
Mes mains tremblent  
Je pleure et je voudrais mourir.

Souvent le vers s'impose à première lecture dans la prose de *L'Obituaire*. Voici quelques exemples dans le seul premier tiers du texte:

Arrivé à Munich depuis quinze ou vingt jours (12)  
... en attendant la sépulture (8)  
... de cellule vitrée en cellule vitrée (12)  
... devinrent bientôt moins funèbres (8)  
Le ciel et la terre perdirent (8)  
leur aspect fantasmagorique (8)  
Puis, dans la campagne, on s'éparpilla (10)  
... dansèrent au son aigre des cithares (10)

En général, Apollinaire conserve ces «vers» dans *La Maison des Morts*, et il y aura lieu de se demander pourquoi il les a modifiés dans certains cas.

Une fois le terrain ainsi déblayé, il reste à aborder le véritable problème: quel est le résultat de l'extrême segmentation en 218 lignes d'une longueur allant de une à quatorze syllabes d'un texte en prose en 10 parties et 32 alinéas?

Lionel Follet, envisageant d'abord l'ensemble de *La Maison des Morts* sous l'aspect de «l'oralisation», note «le ralentissement très net du poème par rapport au conte»<sup>11</sup>. Il en voit la raison dans les pauses plus nombreuses créées par la découpe en vers, et dans «une réhabilitation fréquente du /θ/ caduc» quand le texte est présenté sous la forme de vers. La première raison est indiscutable. La deuxième est douteuse: si celui qui lit à haute voix a une prononciation qui escamote le *e* dit muet, il dira «comm(e) d'avoir aimé un mort ou un(e) mort(e)», que le segment se trouve dans une phrase en prose ou qu'il soit présenté comme un vers; inversement, une diction où le *e* dit muet se fait entendre donnera douze syllabes à ce segment aussi bien en prose qu'en vers.

Mais la lecture silencieuse, qui pourra dire si elle est plus rapide en prose qu'en vers? L. Follet pense qu'elle est ralentie dans les vers; mais il est obligé de reconnaître<sup>12</sup> que son hypothèse «exigerait des vérifications expérimentales». Sans compter qu'il ne serait pas extravagant de soutenir que la lecture silencieuse de la prose est

(11) *Loc. cit.*, p. 151.

(12) *Loc. cit.*, n. 8, p. 169.

plus lente que celle des vers, en raison de la continuité même de la prose où les articulations des phrases ne sont pas immédiatement perçues.

Toutefois, il s'agit d'une question annexe; c'est le problème de la découpe de la prose qui est fondamental.

Avant de l'aborder, il convient d'éviter l'espèce de pétition de principe en quoi consiste la prise de position de Follet (pp. 152-153). Selon lui, «la découpe en vers<sup>13</sup> semble illustrer d'avance toutes les analyses de la *fonction poétique* par Jakobson»; mais il continue: «Non que celle-ci soit absente du conte, bien évidemment; mais la réécriture l'installe au premier plan» et ce qui était «implicite en prose, éclate désormais», ou encore «les deux contraintes, syntaxique et métrique, ... de latentes deviennent patentes». En réalité, il s'agit de voir si la *fonction poétique*, présente dans le texte en prose «bien évidemment» comme le reconnaît Follet, a gagné avec le procédé de réécriture adopté par Apollinaire.

D'une façon générale, Apollinaire coupe la prose selon les articulations logiques et grammaticales, en conservant, le plus souvent, les vers qui étaient déjà dans le texte en prose. On avait ainsi, pour les premières lignes, la disposition:

S'étendant sur les côtés du cimetière,  
L'obituaire l'encadrait comme un cloître.  
A l'intérieur de ses vitrines  
Pareilles à celles des boutiques de modes,  
Au lieu de sourire debout,  
Les mannequins grimaçaient pour l'éternité.

Les quatre segments finaux (8, 12, 8, 12) étaient repérables dans le texte en prose, on l'a vu plus haut; et la nouvelle présentation fait apparaître les deux segments égaux (11, 11) du début. Il ne semble pas qu'il y ait là un grand avantage *poétique* par rapport à la prose. Comme il ne semble pas qu'il y en ait, lorsque la coupure est purement grammaticale, comme pour «Au bord d'un lac, on s'amusa à faire des ricochets» devenu «Au bord d'un lac, // On s'amusa à faire des ricochets». Ou quand elle coïncide avec la succession des propositions comme dans la suite des lignes 147-150:

Je suis mariée.  
Voyez l'anneau qui brille.  
Mes mains tremblent,  
Je pleure et je voudrais mourir.

Follet, à deux reprises, essaie de montrer la supériorité poétique de la forme segmentée sur la prose.

D'abord, à propos de la phrase «Tous étaient si gais, si charmants, si bien portants, que bien malin qui aurait pu distinguer les morts des vivants», il écrit (p. 151):

Ici l'armature logique de la consécutive l'emporte, la syntaxe est maîtresse; mais qu'Apollinaire découpe cette phrase en quatre vers (de 5, 7, 8 et 8 syllabes), et c'est désormais comme une ritournelle qui surgit, soutenue par les rimes en -ant...

Mais si «ritournelle» il y a, elle ne «surgit» absolument pas de la découpe, elle est très visible (audible) dans la prose. Car il serait difficile de justifier par la «ritournelle» la découpe adoptée par Apollinaire:

(13) On a vu plus haut, n. 2, qu'il est inexact de parler de «vers» pour les segments qui divisent le texte, mis à part les trois groupes d'octosyllabes

réguliers rimés, présents dans le texte en prose, signalés plus haut.



Tous étaient si gais, (5)  
 Si charmants, si bien portants, (7)  
 Que bien malin qui aurait pu (8)  
 Distinguer les morts des vivants. (8)

Cette découpe est aussi arbitraire que n'importe quelle autre. On pourrait, par exemple, proposer soit un dodécasyllabe en tête: Tous étaient si gais, si charmants, si bien portants, (12) que bien malin qui aurait pu (8) distinguer les morts des vivants (8); soit un dodécasyllabe en queue: Tous étaient si gais, si charmants, (8) si bien portants, que bien malin (8) qui aurait pu distinguer les morts des vivants (12); et la «ritournelle» serait toujours là. Il y aurait même une découpe quasi régulière: Tous étaient si gais, si charmants, (8) si bien portants, (4) que bien malin qui aurait pu (8) distinguer les morts des vivants (8), avec le son *ã* trois fois à la rime, ce qui accentuerait l'effet «ritournelle», et où l'on retrouve la propension du poète pour l'octosyllabe, ce qui plaiderait pour un état primitif en vers plus ou moins libres du texte; mais il est probable qu'Apollinaire a voulu justement effacer le rythme octosyllabique pour augmenter le caractère «libre» de la découpe. Sans compter que la «ritournelle» était présente dans la phrase qui précédait la phrase citée, passage transcrit ainsi aux lignes 50-53:

Nous traversâmes la ville  
 Et rencontrions souvent  
 Des parents, des amis qui se joignaient  
 A la petite troupe des morts récents.

où la présentation en «vers libres» (avec la rime «souvent» / «récents») ne fait que souligner, pour ceux qui ne sauraient pas bien lire la prose, les effets que celle-ci contenait.

Ensuite, à propos de la fin du poème (p. 154):

L'effet essentiel de la découpe n'est-il pas une autonomisation du vers? Promu au rang d'unité fondamentale du texte, il acquiert une valeur intrinsèque, par-delà son inscription dans la séquence. Ainsi, quand la fin du poème isole, au vers 215:

On devient si pur qu'on en arrive  
*Dans les glaciers de la mémoire*  
 A se confondre avec le souvenir

cet octosyllabe porte sens en lui-même. Ce qui implique des significations potentielles démultipliées [...]

et il ébauche un survol du thème de la mémoire dans le poème et dans l'œuvre d'Apollinaire. Mais, de nouveau, une lecture attentive ne peut pas ne pas remarquer dans la prose le syntagme «Dans les glaciers de la mémoire», d'abord en tant qu'octosyllabe, ensuite en tant que porteur d'un élément fondamental de la pensée d'Apollinaire.

Il reste à s'interroger sur les motivations de certaines découpes très brèves et qui semblent hardies (3, 2 et même 1 syllabe).

C'est ainsi que le segment en prose: «Soudain, rapide comme ma mémoire» devient (aux lignes 14-15) en 1909:

Soudain,  
 Rapide comme ma mémoire,

où l'isolement de «soudain» accentue ce qu'indique la virgule dans la prose (et l'accentue encore plus dans la version d'*Alcools*, d'où la ponctuation a disparu); mais il détruit le décasyllabe initial et isole l'octosyllabe.

Analogiquement, la proposition «le ciel se peupla d'une apocalypse vivace» devient (aux lignes 18-19):

Le ciel se peupla d'une apocalypse  
Vivace

où la séparation de «vivace» du nom auquel il se rapporte met en relief cet adjectif qui a un sens très fort chez Apollinaire<sup>14</sup>; et l'opération démolit le dodécasyllabe initial et isole le décasyllabe.

Plus d'une fois, l'explication est moins simple. Par exemple, le décasyllabe «Puis, dans la campagne, on s'éparpilla» devient (lignes 58-59):

Puis, dans la campagne,  
On s'éparpilla

non seulement à cause de la grammaire (complément circonstanciel) mais aussi, peut-être, pour marquer la succession entre le fait d'arriver dans la campagne, puis de s'éparpiller. Dans le cas de «Je vous attendrai toute votre vie» (nouveau décasyllabe) coupé (lignes 83-84) en «Je vous attendrai // Toute votre vie», il se peut qu'Apollinaire ait voulu marquer le parallélisme avec le «Je vous attendrai» de l'étudiant (ligne 80) et aussi l'ironie de «Toute votre vie» dans la réponse de la morte. De même, il se peut qu'Apollinaire ait sectionné le décasyllabe «Des enfants de ce monde ou bien de l'autre» du texte en prose en «Des enfants // De ce monde ou bien de l'autre» (lignes 86-87) pour que le lecteur se rende mieux compte qu'il y a deux catégories d'enfants (les morts et les vivants). Encore faut-il reconnaître que dans les trois cas qui viennent d'être signalés la nuance de sens que peut-être le découpage souligne était perceptible dans la prose.

Le cas extrême de fragmentation est à la ligne 193, constituée par l'adverbe monosyllabique «où». Le texte en prose disait: «Bientôt je restai seul avec ces morts, qui s'en allaient tout droit au cimetière où, dans l'obituaire, je les reconnus ...», où les mesures 10+10+12 sont immédiatement perceptibles. Comment justifier l'isolement du monosyllabe? Follet<sup>15</sup> voit dans cet «où» le pivot syntaxique sur lequel s'opérerait le passage du je-acteur («je restai seul») au je-témoin («je les reconnus»). Il se peut. Mais outre que la distinction entre les deux «je» est fort subtile ici, était-il indispensable d'isoler le monosyllabe? Il semble plutôt qu'Apollinaire ait voulu, là encore, comme dans les cas rencontrés plus haut, démolir des formes où apparaissaient des vers traditionnels.

Les choses s'aggravent lors du passage de la version segmentée de 1909 à celle de 1913.

Il faudrait expliquer quelles raisons *poétiques* (je souligne) rendent préférable, par exemple, à la ligne 8, la présentation sur une seule ligne dans la version définitive:

J'étais entré pour la première fois et par hasard

à la découpe antérieure (en 1909) sur deux lignes:

J'étais entré pour la première fois  
Et par hasard

(14) Comme le souligne L. FOLLET, *loc. cit.*, p. 153.

(15) *Loc. cit.*, p. 155.

où le poète suivait son procédé habituel de séparer les membres de phrase; l'explication (nullement *poétique*) serait peut-être qu'il a voulu supprimer le décasyllabe («j'étais entré pour la première fois»).

Ou, analogiquement, rendent préférable, à la ligne 91, la découpe finale sur une ligne:

Des plus anciens monuments poétiques

à la découpe antérieure sur deux lignes:

Des plus anciens monuments  
Poétiques

où, certes, la séparation de l'adjectif ne se justifiait pas comme pour «vivace» aux lignes 18-19 (voir plus haut), mais où elle supprimait le décasyllabe que la version de 1913 rétablit.

Inversement, il faudrait expliquer quelles raisons *poétiques* rendent préférable, aux lignes 139-140, la découpe finale sur deux lignes:

Je vous aime  
Disait-il

à la découpe de 1909 sur une ligne: «Je vous aime, disait-il».

Même chose, aux lignes 144-145, avec la découpe finale:

Trop tard  
Répondait la vivante

au lieu de la ligne unique (qui était un octosyllabe) en 1909: «Trop tard, répondait la vivante».

Et aux lignes 182-183, la version définitive:

On se disait  
Au revoir

au lieu de la ligne unique en 1909: «On se disait au revoir». Il se peut qu'Apollinaire ait voulu mettre «au revoir» sur le même plan que «à demain» «à bientôt» qu'il avait disposés l'un sous l'autre: le résultat est une suite de quatre lignes très brèves (4+3+3+3 syllabes) plutôt disgracieuse et qui n'ajoute rien à la prose originale: «On se disait au revoir, à demain, à bientôt».

Tout aussi arbitraire, du point de vue *poétique* (je souligne encore), la découpe finale sur trois lignes (195-197):

Je les reconnus  
Couchés  
Immobiles  
Et bien vêtus

au lieu de la version de 1909:

Je les reconnus: couchés, immobiles  
Et bien vêtus

où la première ligne est un décasyllabe. On ne peut pas alléguer qu'Apollinaire a voulu isoler nettement les deux adjectifs, ce serait souligner son inconséquence, puisqu'il a supprimé la ponctuation: à quoi bon éliminer les virgules, si on les remplace par les décrochages sur les lignes. Michel Murat commente ainsi ce dernier exemple: «... un paragraphe où chaque vers découpe un mot – ceux-ci, alignés en parataxe, figurent assez bien les corps étendus»<sup>16</sup>. Il me semble que c'est pousser un peu loin la «visualisation» du texte; le risque est de mettre du «calligrammatique» dans *Alcools*, où il ne se trouve absolument pas<sup>17</sup>.

Enfin, je crois que ce serait perdre son temps que de s'interroger sur les motifs des changements dans la place des blancs<sup>18</sup>.

\*

\* \*

Au total, on pourrait penser (avec toute la prudence requise dans le domaine des hypothèses) qu'Apollinaire a voulu effacer le plus possible les traces des vers de type traditionnel qui apparaissaient dans la prose du conte *L'Obituaire* (en particulier les décasyllabes et les dodécasyllabes, on l'a vu), mais, par une sorte de contradiction, il conserve les groupes d'octosyllabes réguliers et rimés qui figuraient à la fin de trois sections du texte en prose; sans compter qu'à plus d'un endroit il n'a pas pu éliminer la mesure de vers traditionnels présente dans le texte primitif. D'un autre côté, on peut penser qu'Apollinaire a voulu donner à la nouvelle forme de son texte l'aspect le plus éloigné possible de la prose ordinaire (pour que le lecteur ne songe pas au rapprochement entre la version de 1909 et la version de 1907 ?) et surtout de la prose fortement élaborée du poème en prose typique du symbolisme. D'où, en opposition à la prose qui se définit par la continuité du texte, et à la versification traditionnelle qui se définit par le retour de segments symétriques, un texte extraordinairement fragmenté (parfois à la limite du vraisemblable). Il est gênant de constater qu'Apollinaire n'a pas tenu compte que même le vers dit «libre» implique nécessairement, pour ne pas se réduire à de la prose découpée, un minimum d'équilibre, de rythme et même de symétrie. Ainsi, *La Maison des Morts* n'est même pas un poème en vers libres (sur ce point les Treize ont vu juste) et il n'est pas non plus un poème en prose. Apollinaire s'est-il rendu compte que son opération n'ajoutait pas grand chose à la «poéticité»<sup>19</sup> de son texte? En tout cas, il n'a pas récidivé dans le recueil *Alcools*<sup>20</sup>.

Mais on trouve deux exemples de poèmes «narrations» dans *Calligrammes*: *Un Fantôme de nuées* (dans *Ondes*) et *Les Soupirs du servent de Dakar* (dans *Case d'Armons*). Certains<sup>21</sup> ont rapproché le premier de *La Maison des Morts*. Mais, dans la forme, *Un Fantôme de nuées* est le contraire de *La Maison des Morts*. Dans ce dernier texte, on l'a vu, des passages en vers réguliers rimés figuraient dans la première version présentée comme un conte en prose, et le poète a cherché à cacher le plus possible les traces de versification dans les parties en prose. Tandis que le texte d'*Un*

(16) M. MURAT, *L'Allure lyrique*, dans le vol. collectif *Guillaume Apollinaire – «Alcools»*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 155.

(17) Voir: «À propos de quelques lectures d'*Alcools*», *Studi Francesi*, n° 127, janv.-avril 1999, pp. 119-121.

(18) On en trouve un relevé au bas de la p. 119 du vol. *Le Dossier d'«Alcools»*, op. cit.

(19) Ajoutons que des tentatives comme *La Maison des Morts* ont pu, en 1913, amener certains

critiques modérés à classer Apollinaire parmi les «fantaisistes», et ses ennemis à l'accuser de fustierie.

(20) Les parties centrales de *Cortège* («Un jour je m'attendais moi-même» etc.), du *Brasier* («Je flambe dans le brasier» etc.), et des *Fiançailles* (formée de six fragments) n'ont rien à voir avec des «narrations» en prose découpée.

(21) Cf. M. RICHTER, *Apollinaire, la poesia e la realtà*, «Strumenti critici», oct. 1981, p. 39, n. 5.

*Fantôme de nuées* est parsemé d'éléments relevant de la versification: rimes et assonances d'une part, groupes de syllabes (12, 10, 8) des vers traditionnels d'autre part. Cette différence dans la technique d'écriture (et donc dans la création) éclate surtout dans la fragmentation systématique (on peut même dire la pulvérisation) du texte dans *La Maison des Morts*, qui contraste avec la compacité d'ensemble d'*Un Fantôme de nuées*. Dans ce dernier texte, sur 177 lignes avec majuscule initiale, on relève seulement 1 ligne de 3 syllabes (l. 56), 1 ligne de 4 syllabes (l. 61) et 1 ligne de 5 syllabes (l. 32). Dans *La Maison des Morts*, sur 218 lignes, on a 50 lignes qui ne dépassent pas 5 syllabes (dont 1 de 1 syllabe et 4 de 2 syllabes). Il est clair que les deux textes ne relèvent ni de la même technique, ni de la même esthétique.

ANTOINE FONGARO